

Walter Benjamin e o *flâneur* baudelairiano em Julio Cortázar

Pedro de Carvalho Naletto
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo pretende retomar a relação proposta por Davi Arrigucci Júnior entre o *flâneur* baudelairiano de “O pintor da vida moderna” e o personagem Roberto-Michel, do conto “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, à luz da análise do *flâneur* desenvolvida por Walter Benjamin no ensaio “Paris do segundo império”. Baudelaire retira a figura do *flâneur* do conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, e a descreve em associação às ideias da convalescença e da infância, que exprimem a curiosidade do *flâneur* em meio à multidão. Na análise de Benjamin, por outro lado, a multidão ganha um caráter negativo, como esconderijo do *flâneur*, visto que este não se sente seguro no meio social. Ao retomar a análise de Benjamin, este artigo tem como objetivo propor uma possível contribuição à interpretação feita por Arrigucci Jr. do personagem de Cortázar.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin; Julio Cortázar; *flâneur*; Baudelaire; Davi Arrigucci Júnior.

OS ENSAIOS

Em seu texto “Ensaio como forma”, Theodor Adorno (2003) defende o caráter fragmentário e parcial do texto ensaístico ante o objeto estudado. Segundo Adorno (2003, p. 27), o ensaísta não parte de conceitos previamente definidos para chegar a um objeto completamente delimitado, nem quer “procurar o eterno no transitório”, como, aliás, quis Baudelaire em sua teoria do belo, “mas sim eternizar o transitório”, afastar-se da pretensão de verdade e oferecer, no lugar, um conjunto de ideias, uma interpretação possível do objeto. Sobre a prática ensaística, Adorno destaca a seguinte citação de Max Bense:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE, 1947, p. 418 apud ADORNO, 2003, p. 35)

É difícil pensar numa melhor descrição para o modo como Walter Benjamin (1989) procede no ensaio “Paris do Segundo Império”. Adorno diz que “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade

é fragmentada” (ADORNO, 2003, p. 35). Benjamin, a quem Adorno (2003, p. 29) considera um mestre do ensaio, faz jus à apologia e apresenta uma visão multifacetada, prismática, sobre a vida e obra de Baudelaire, aproveitando-se muito das figuras de alteridade do poeta, como *flâneur*, apache, dândi, trapeiro, tipos sociais que habitam a Paris do século XIX e que se destacam na metrópole retratada pelo poeta.

É interessante notar que Davi Arrigucci Júnior (1973, p. 30), em seu livro *O escorpião encalacrado*, destaca a mesma citação de Max Bense para apresentar a possibilidade ensaística sobre a obra de Julio Cortázar. A ideia do escorpião encalacrado é tirada de uma imagem retratada no romance *Rayuela*: “*El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán*” (CORTÁZAR, 2010, p. 221). Davi Arrigucci Júnior aproveita esta imagem para explicar um movimento que permeia toda a obra de Cortázar: o da narrativa que se volta sobre si mesma, abusa da metalinguagem, explora seus próprios limites e põe em questão a possibilidade do narrar. Esta é a dificuldade que se apresenta ao ensaísta, seguir Cortázar em sua busca, jogar seus jogos, testar suas invenções. Davi o faz magistralmente, passando por toda a obra do autor mas detendo-se na segunda seção do livro, na análise de três textos específicos, dois contos da coletânea *Las armas secretas* – “El perseguidor” e “Las babas del diablo” – e, por fim, o romance *Rayuela*.

Uma das figuras de alteridade de Baudelaire, o *flâneur*, parece ter um papel de destaque na obra de Cortázar, assim como o território sobre o qual a *flânerie* se dá, a cidade de Paris. No romance *Rayuela*, os personagens Horácio e Maga encontram-se pela cidade sem combinar horário ou lugar. “*Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*” (CORTÁZAR, 2010, p. 18). Os trajetos por Paris são descritos em detalhe, apresentando inúmeras referências de bairros, ruas, pontes

e edifícios. A própria montagem do romance, o convite de Cortázar para o leitor participar do jogo e seguir uma ordem de capítulos outra que não a linear, pode ser vista como uma espécie de *flânerie*. No conto “Las babas del diablo” também a *flânerie* tem importante papel para a construção da história. O personagem Roberto-Michel, tradutor e fotógrafo amador, anda pela cidade um pouco a esmo, matando tempo até a hora em que terá a melhor luz para fotografar. Davi Arrigucci Júnior propõe que o personagem esteja próximo do *flâneur* baudelairiano de “O pintor da vida moderna” (1988), este por sua vez inspirado no conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe. No entanto, Benjamin (1989), no ensaio “Paris do segundo império”, faz uma análise do personagem de Poe que difere da imagem utilizada por Baudelaire para referir-se ao pintor Constantin Guys, oferecendo assim uma nova interpretação da figura do *flâneur*. Este artigo pretende retomar a relação proposta por Arrigucci Júnior sobre o conto “Las babas del diablo” à luz da análise de Benjamin, e então propor uma possível contribuição à interpretação do personagem Roberto-Michel.

O FOTÓGRAFO-ESCORPIÃO

Nos primeiros parágrafos de “Las babas del diablo”, o narrador se põe a questionar sua própria narrativa. Como contar o que está narrando? Quem está contando e que pessoa gramatical utilizar? E, afinal, por que contar? Dessa forma o narrador expõe os bastidores da narrativa, divide com o leitor as dificuldades de construção da história. É mais um dos movimentos escorpiônicos de Cortázar:

Em vez de se ver lançado, diretamente, no desenvolvimento fabular, o leitor se defronta, na realidade, com esse comentário desconcertante, feito em tom irônico e lúdico, a propósito de problemas relativos à técnica e à motivação do relato que se segue. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 252)

Dessa forma Cortázar quebra de início com a ilusão imersiva da história, põe em cheque a verdade do que está sendo narrado e divide com o leitor a hesitação do personagem, que busca ele próprio entender o que aconteceu.

Passados os primeiros parágrafos de divagação teórica, chegamos à história de fato e à outra forma de divagação, “divagação no sentido próprio: a do fotógrafo pelas ruas de Paris”. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 266). O narrador e personagem Roberto-Michel relata no passado, alternando entre a primeira e a terceira pessoas do singular, sua saída à deriva em direção à ilha Saint-Louis, matando tempo até as onze horas, quando teria a melhor luz para fotografar. Arrigucci Júnior estabelece uma relação direta entre a deriva do personagem de Cortázar e aquela baudelairiana. “É um movimento de *flânerie*; *flânerie* exatamente no sentido em que a caracterizou Baudelaire, num texto célebre sobre o pintor Constantin Guys”¹ (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 266).

No texto “O pintor da vida moderna”, Baudelaire (1988, p. 168) retoma o conto “O homem da multidão”, de Poe, para descrever o gênio do pintor Constantin Guys. O personagem do conto é um convalescente que, atrás das vidraças de um café, observa com interesse a multidão. O estado de convalescença daquele que retorna à vida social depois de longo tempo adoecido lhe inspira a curiosidade de tudo ver, os pequenos detalhes, as vestimentas, os gestos. Eventualmente ele vislumbra, em meio à multidão, um desconhecido que o intriga sobremaneira, ele abandona o café e decide, então, seguir-lo pela noite londrina. No texto referido, Baudelaire (1988, p. 168) aproxima a convalescença da infância, “o convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensa-

1. Segundo Arrigucci Júnior (1973, p. 266), há no conto uma referência ao próprio Baudelaire, quando o personagem, caminhando pelo Quai d’Anjou, passa em frente ao Hotel de Lauzun, onde morou Baudelaire, recitando versos de Apollinaire e diz em terceira pessoa “y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado”.

mente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” e nos exorta a imaginar um artista que estivesse sempre em estado de convalescença, um “homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância” (BAUDELAIRE, 1988, p. 169), este seria Guys. Para quem se interessa pelas pessoas e pelas coisas, a multidão é o lugar perfeito, sentir-se-á em casa no espaço público. Este, para Baudelaire, é o perfeito *flâneur*, para quem “é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1988, p. 170). É verdade que a multidão não aparece no conto de Cortázar, tampouco está presente em *Rayuela*, mas o que aproxima o fotógrafo de “Las babas del diablo” do pintor Constantin Guys é sua curiosidade ao sair de casa apenas para fazer fotos, sua abertura aos lugares, sua disponibilidade a se interessar pelo que lhe possa aparecer.

Retornando ao conto de Cortázar, Roberto-Michel relata sua chegada à ponta da ilha, quando repousa distraidamente contra o parapeito e nota primeiro um rapaz e, em seguida, a mulher que o acompanha. Ele se interessa pela cena e decide permanecer ali para ver o seu desfecho, quando então o narrador se põe a descrever o que se lembra daquilo que observou:

Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. (CORTÁZAR, 1968, p. 84)

Como se fosse um narrador onisciente, ele descreve o rapaz e a mulher em detalhe ao mesmo tempo que os interpreta. Assim, refaz suas biografias partindo apenas do que ele viu naquele dia, ao modo dos autores das fisiologias, gênero literário de folhetim, popular na França no começo do século XIX. Benjamin (1989, p. 34) aproxima as fisiologias de um certo tipo de *flâneur* que se entretém no espaço público “a fazer botânica no asfalto”, ou seja, a classificar e, desta forma, desvendar, os diferentes tipos que compõem a recente multidão anônima. Em tempo, o próprio narrador afirma no parágrafo seguinte que “Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico” (CORTÁZAR, 1968, p. 85). As fisionomias eram uma espécie de caricatura dos tipos sociais, faziam a crônica da vida burguesa baseando-se na crença de que era possível desvendar um homem pela sua figura, encaixá-lo no gaveteiro dos tipos sociais, tornando assim a multidão mais palatável, menos ameaçadora. Este *flâneur* também está próximo do que Baudelaire descreve em “O pintor da vida moderna” na medida em que Constantin Guys é o que se chama de pintor de costumes. Baudelaire ressalta nele a capacidade de retratar em seus croquis a beleza efêmera, o circunstancial, o cotidiano da cidade e da vida burguesa, as vestimentas, meios de transporte e vínculos sociais.

O narrador do conto de Cortázar então se põe a elucubrar sobre a relação entre o rapaz e a mulher, como haviam parado ali e o que seus gestos revelavam. Julga que o homem é muito mais novo que a mulher, que os dois encontraram-se por acaso e que a mulher o está seduzindo. No entanto, o narrador logo adverte que “todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía” (CORTÁZAR, 1968, p. 83). Ao mesmo tempo que Roberto enfrenta e compartilha o desafio de ser personagem e narrador, apresentando uma interpretação longa e coerente para a relação entre o casal, ele nos adverte que

seu olhar é permeado de falsidade, que tal interpretação pode muito bem ser apenas coisa de sua cabeça. Roberto-Michel resolve tirar uma foto da cena, e a fotografia aqui deveria ser uma âncora na realidade, pois captaria apenas o que pode ser, de fato, visto, estaria imune ao que pudesse ser uma interpretação talvez descabida da situação e, se tirada no momento certo, poderia revelar a verdade do acontecimento. Mas, enquanto prepara-se para tirar a foto, o narrador aprofunda sua desconfiança das intenções da mulher, pensa que talvez ela quisesse não um verdadeiro encontro amoroso com o rapaz, mas apenas usá-lo, aproveitar-se de sua inocência em uma espécie de sedução egoísta, uma provocação impossível e irresponsável com a iniciação do adolescente ao amor. Roberto-Michel tira a foto, mas nisso é descoberto pelo casal. A mulher vem tirar satisfações com o fotógrafo e demanda que ele lhe entregue o filme, enquanto o rapaz aparenta estar nervoso, embaraçado, e foge correndo. De dentro de um carro cortado propositalmente do enquadramento da foto sai um homem de chapéu cinza e anda em direção a eles. Roberto-Michel não atende às exigências da mulher e vai embora dando risada, considerando ter salvado o rapaz, enquanto o homem de chapéu e a mulher se olhavam em silêncio. Dias depois o fotógrafo revela o negativo tirado no parque, amplia-o duas vezes e fixa-o na parede do quarto como um cartaz. Enquanto trabalha no tratado que está traduzindo, ele volta a olhar a foto entre um parágrafo e outro, quando não encontra as palavras certas, até que nota o movimento das folhas das árvores. A foto passa a se mover como uma tela e ele a observa de frente, assumindo a posição da câmera e vendo toda a situação repetir-se novamente, só que dessa vez ele não está lá, só observa a cena na parede do quarto, inerte como a própria câmera, incapaz de ajudar novamente o rapaz. Para piorar, Roberto-Michel percebe que a situação imaginada antes era muito menos horrível que a realidade que

ele observava agora. Na verdade o homem de chapéu seria o mandante da sedução levada a cabo pela mulher. Roberto-Michel sente-se impotente ao ver a cena se desenrolar novamente na parede do quarto, ou melhor, ver o desenrolar de uma outra cena, talvez a que teria sido caso ele não tivesse estado lá no dia. Roberto-Michel não pode se conter e grita em seu quarto, imediatamente percebe que a câmera se aproxima do homem enquanto o rapaz foge novamente. Restam na fotografia a mulher e o homem de chapéu cinza, a câmera para na frente deles.

pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota. (CORTÁZAR, 1968, p. 98)

Este é o fim do penúltimo parágrafo, um desfecho trágico e ainda confuso. O assassinato do fotógrafo é sugerido pelas mãos que se aproximam do primeiro plano, talvez para enforcá-lo, enquanto Roberto-Michel fecha os olhos, recusando-se a olhar.

AS FIGURAS DE ALTERIDADE DO POETA

Se quisermos explorar a análise benjaminiana do *flâneur*, é preciso lembrar que no seu ensaio esta é mais uma das figuras de alteridade de Baudelaire. Ao longo do ensaio estas figuras vão aparecendo ao mesmo tempo como tipos sociais que coabitaram a Paris do século XIX e foram recolhidos pelo poeta e figuras que representam o próprio fazer poético de Baudelaire, sua relação com a poesia, a cidade e o momento histórico de ascensão do capitalismo industrial e formação das grandes metrópoles. Baudelaire, tal

qual o trapeiro, recolhe estes personagens em suas andanças pela cidade, e Benjamin, como bom ensaísta, as utiliza para compor sua análise prismática do poeta. Mas quem são estas figuras? O que há em comum entre estes tipos sociais? Que tipos de relações Baudelaire estabelece entre elas?

O *flâneur* é alguém que caminha ociosamente pela cidade, não está indo nem voltando de lugar algum, não busca um caminho definido, não deseja chegar mais rápido. Seu objetivo é o próprio trajeto, lhe interessam a cidade e as pessoas que nela habitam. Apache era um termo pejorativo utilizado na Espanha e na França para referir-se aos pequenos criminosos que sobrevivem de simples golpes e furtos. Segundo Benjamin (1989, p. 78), Baudelaire é o primeiro a explorar poeticamente a figura do apache, este tipo “relegado à periferia da sociedade e da cidade grande”, que é uma novidade situada entre o detetive de Poe e o grande criminoso de Balzac. Já o trapeiro é aquele que anda pela cidade coletando o que foi descartado por ela. Ele busca, dentro do que foi jogado fora, aquilo que possa ser reaproveitado ou vendido e, junto com o apache, compõe o grupo dos que “habitam o subterrâneo de uma cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p. 77). Baudelaire (1988, p. 193) define o dândi como “o homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade”. Geralmente a figura do dândi remete às roupas elegantes e ao estilo de vida luxuoso, mas segundo Baudelaire (1988, p. 194) estes aspectos são secundários em sua figura. O dândi almeja a distinção e a originalidade, o dandismo “é uma espécie de culto de si mesmo” (BAUDELAIRE, 1988, p. 194).

Em primeiro lugar, nota-se que as figuras são deslocadas, estão à margem e, por vezes, habitam o submundo. São tipos difíceis de serem definidos, são estranhos. Não são burgueses nem exatamente proletários. Não possuem profissão definida e nada se sabe de sua vida privada, mas não se

espera que levem o estilo de vida da família francesa média, no geral parecem destoantes nesse momento histórico de industrialização e proletarização, de homogeneização da massa e de controle da ordem social. Mas todos eles possuem relação importante com a cidade, com a vida urbana. A *flânerie* pelas galerias, o submundo do apache, a coleta do trapeiro e o glamour do dândi só podem existir na cidade, seria completamente sem sentido imaginá-los fora do meio urbano. Ao mesmo tempo, seus estilos de vida estão fadados a desaparecer. Seja pelo imperativo da mercantilização dos meios de reprodução da vida ou pela exclusão social que ela acarreta, seja pelo controle social ou pela indistinguibilidade da massa, o futuro é desfavorável para estes tipos sociais. Eles situam-se exatamente na transição entre a modernidade e o que havia antes. Só puderam surgir no seio da metrópole, mas já nascem como fantasmagorias, para utilizar o conceito benjaminiano. Tal qual o *flâneur*, Baudelaire acompanha o “ritmo da cidade grande” e capta este momento “em pleno vôo” (BENJAMIN, 1989, p. 38), vive-o intensamente e sofre suas consequências. Ele vê a poesia tornar-se mercadoria e tenta ganhar a vida vendendo-a. Não sendo muito bem sucedido, passa por sérias dificuldades financeiras, perde seus bens, sendo forçado a mudar de apartamento várias vezes. Baudelaire é, junto com suas figuras de alteridade e pelos mesmos motivos, um tipo fantasmagórico, em processo de desaparecimento.

Embora Benjamin não deixe isso explícito, é possível pensar que em sua análise da obra de Baudelaire desdobra-se um movimento dialético entre modernidade e ruína. Ele diz sobre a reforma de Paris, iniciada por Haussmann em 1859, com os meios modestos disponíveis à época: “Que grau de destruição já não provocam esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam!” (BENJAMIN, 1989, p. 84). A refor-

ma de Paris é um belo caso para pensar este movimento dialético. Bairros inteiros tiveram de ser demolidos para dar lugar ao novo projeto urbanístico responsável por levar a metrópole parisiense à modernidade. A nova cidade e os novos modos de vida que ela engendra só podem surgir por meio da destruição dos antigos prédios e ruas e da expulsão dos que ali viviam. Destruição e ruína são um só e mesmo movimento dialético, cuja dimensão construtiva é bastante clara: é a noção de progresso, a industrialização, o consumo, a evolução tecnológica, a Paris de Haussmann, a massa de trabalhadores. Mas Baudelaire não pode deixar de ver também sua dimensão destrutiva, afinal de contas sente-a na pele: é o trabalhador alienado dos meios de produção, são os bairros demolidos e a gentrificação decorrente, são os modos de vida que deixam de ser compatíveis com a sociedade regida pela mercadoria. Ruína e modernidade fazem parte do mesmo processo, são indissociáveis e, como tal, estão presentes na poesia de Baudelaire.

O ponto aqui é pensar como o mesmo movimento dialético opera sobre os tipos sociais de que o poeta se apropria. A modernidade caminha a passos largos e os antigos modos de produção, sociabilidade e vida estão em processo de desaparecimento, ao mesmo tempo que dão lugar às suas respectivas versões modernas. Para Benjamin (1989, p. 45) “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” e é nesta chave que ele interpreta o personagem de Poe, também como um *flâneur*, mas sem a “conivência que Baudelaire lhe empresta”. O homem da multidão não é exatamente este “observador apaixonado” (BAUDELAIRE, 1988, p. 170), mas “acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade” (BENJAMIN, 1988, p. 45). Em Benjamin o *flâneur* de Poe adquire uma dimensão negativa, sua curiosidade não é só vislumbre, seu sentimento na multidão não é de acolhimento.

Benjamin (1988, p. 38) cita um agente secreto parisiense no fim do século XVIII que julga ser impossível manter a ordem numa sociedade onde as pessoas não mais se conhecem, são anônimas na multidão. Estamos na chave do *flâneur*-detetive, adaptado aos novos modos de vida na cidade, agora fazendo uso de seu incógnito, escondido na multidão à espreita do malfeitor. Mas é preciso lembrar que, pela curiosidade do detetive, “qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” (BENJAMIN, 1988, p. 39). Diz Benjamin (1988, p. 45) sobre o conto de Poe: “Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres (...). Esse desconhecido é o *flâneur*”. O mesmo poderia ser dito do conto de Cortázar, no qual o crime em si foi suprimido e o que temos é a interpretação da cena vista no parque, posta em dúvida pelo próprio narrador.

O FOTÓGRAFO-DETECTIVE

Está claro que o *flâneur*-detetive representa a decadência daquela *flânerie* que teve seu auge nas galerias parisienses, da *flânerie* que descrevia não uma atividade esporádica, mas um modo de vida, não um hobby, mas uma verdadeira abertura à serendipidade do meio urbano. Assim como as fisionomias eram uma forma positiva de lidar com os novos modos de sociabilidade na cidade, o século XIX vê surgir uma literatura que lida com os aspectos negativos da sociedade massificada. Agora a multidão funciona como esconderijo e, segundo Benjamin (1988, p. 38), “de todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais”.

Nossa hipótese é que esta visão do *flâneur* proposta por Benjamin

possa ser interessante para compreender mais a fundo o personagem Roberto-Michel. O próprio Davi Arrigucci Júnior (1973, p. 284) afirma que “*Las babas del diablo* assemelha-se até certo ponto (...) a uma narrativa policial”. Benjamin diz (1988, p. 40) que o romance policial chega na França pelas mãos de Baudelaire, traduzindo Poe, e que a importância do autor americano e do gênero policial para o poeta não podem ser subestimadas. É relevante notar que Cortázar também foi tradutor de Poe e a influência deste na obra do escritor argentino é um tema interessante para ser explorado no futuro². Retomando o conteúdo social por trás do romance policial, Benjamin (1988, p. 44) ressalta que “desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil”. O surgimento das metrópoles demandou a padronização dos endereços, a numeração das casas, o registro civil das pessoas. Estes mecanismos de controle funcionavam como uma espécie de contraponto ao desaparecimento do indivíduo na massa, são meios de manter a ordem numa sociedade de anônimos.

Na história deste processo, a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez, a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra. (BENJAMIN, 1988, p. 45)

Arrigucci Júnior (1973, p. 263) nota muito sagazmente que uma duplicidade perpassa todo o conto de Cortázar: “Roberto-Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo” (CORTÁZAR, 1968, p. 80). O próprio narrador

2. Outro ponto digno de nota e que também pode vir a ser explorado no futuro é que o conto “*Las babas del diablo*” foi a referência de Michelangelo Antonioni para o roteiro do filme *Blow-up* (1966).

divide-se em dois, ora narrando em terceira pessoa, tal qual um narrador onisciente, ora em primeira, padecendo do olhar subjetivo. Para Arrigucci Júnior (1973, p. 256) a questão da duplicidade “do fotógrafo-narrador implica um problema epistemológico: a indagação do que é verdade”. Esta é a questão posta e enfrentada pelo narrador desde o início do conto. O próprio Arrigucci Júnior (1973, p. 285) reconhece que o ponto básico da narrativa policial é o jogo entre verdade e verossimilhança, onde aquilo que parece ser não é, e vice-versa. Não é à toa que o romance policial nasce junto com a fotografia, uma vez que o gênero se constrói justamente sobre a dinâmica conflitiva entre os mecanismos de controle e a possibilidade do incógnito do indivíduo. A fotografia possui um lastro epistemológico de peso, é a coroa dos mecanismos de controle, é capaz de dar uma cara aos números, nomes e endereços. É a ela que Roberto-Michel recorre para compreender a cena que observa na praça, mas a câmera por si só tampouco pode oferecer alguma verdade se a foto não for vista, não for interpretada. A duplicidade de Roberto-Michel é a sua forma de compreender o acontecido, ser narrador e fotógrafo é uma forma de “confiar, desconfiando, uma forma de estar fixamente atento e, ao mesmo tempo, disponível para o movimento, aberto para a divagação” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 263). Segundo o crítico brasileiro, é uma espécie de *flânerie* epistemológica, uma abertura às possibilidades de sentido como a melhor forma de compreender o acontecido, uma vez que a falsidade do olhar já foi antecipada. Tal postura, diga-se de passagem, remete prontamente à do ensaísta descrita por Adorno (2003, p. 27), daquele que se põe a interpretar renegando, a priori, a completa identidade entre o sujeito e o objeto que ele busca conhecer. No entanto, assim como nem tudo no caminhar do *flâneur* é um maravilhamento do olhar, visto que as primeiras e únicas pessoas que o fotógrafo encontra em sua deriva são flagradas na iminên-

cia de um crime, a busca por compreender o acontecido não é exatamente pacífica para Roberto-Michel. Como o próprio crítico mostrou, o martírio do narrador-escorpião aflige o personagem desde o primeiro parágrafo do conto e termina com seu assassinato.

O assassinio do fotógrafo, punição irônica à sua intervenção humana pelo garoto, é assim, sutilmente sugerido pelo movimento das mãos do homem que se aproxima do primeiro plano, onde aquele se encontra (apoiado como está à parede), mas não é narrado direta e claramente: ao fechar os olhos e tapar o rosto, o narrador também cega o leitor, obscurecendo toda possibilidade de certeza. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 284)

Só então chega-se, de fato, ao aqui-agora do narrador, às imagens das nuvens e pássaros passando contra o céu, presentes entre parênteses durante todo o conto, que sugerem a ideia de uma câmera caída no chão, virada para cima. A morte do fotógrafo é uma espécie de despersonalização do narrador. Este era o mistério dessa narrativa com um quê policial, não quem é o assassino, mas quem é o narrador, onde ele está, como é possível que ele esteja morto e narrando? Tal qual o homem da multidão, que não se sente seguro em sua própria sociedade, no conto de Cortázar o personagem não está seguro no plano do enunciado, como personagem-fotógrafo, e tampouco no plano da enunciação, onde se desdobra em narrador, ou narradores, e tenta dividir com o leitor o desafio que se lhe apresenta, a saber, o de compreender narrando, o de narrar ao mesmo tempo que participa do acontecido, a partir de uma posição fantásticamente ambígua entre a vida e a morte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212.

BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Rayuela*. Madrid: Santillana, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.